



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Niech żyje teatr! : o jednej ze sztuk Michaiła Kuźmina - "Wtorek Mery"

Author: Jadwiga Gracla

Citation style: Gracla Jadwiga. (2016). Niech żyje teatr! : o jednej ze sztuk Michaiła Kuźmina - "Wtorek Mery". "Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze" (T. 26 (2016), s. 189-196).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Niech żyje teatr! O jednej ze sztuk Michaiła Kuźmina — *Wtorek Mery*

Jadwiga Gracla

ABSTRACT: The article is an attempt at analysing *Mary's Tuesday*, one of Mikhail Kuzmin's plays. The structure of this piece on the one hand refers to a puppet play, while on the other hand reveals the links with medieval genres. In this article, it is maintained that Kuzmin used the experiences of creating a medieval mystery play and introduced interludes in the text. As a result, the text became a *sui generis* mystery play about searching for happiness and complying with the etiquette. Additionally, such a reading is supported by the reference to a puppet play, which makes it possible to argue that each of the personas only plays his or her role and is but a puppet operated by the Supreme Being.

KEY WORDS: Mikhail Kuzmin, puppet play, puppet, medieval mystery play

Michaił Kuźmin należy do grona pisarzy wciąż zbyt mało znanych i mało zbadanych. Oczywiście można przyczyn takiego właśnie stanu rzeczy upatrywać w, ogólnie rzecz ujmując, mało sprzyjającym w poprzednich latach pisarzom modernistycznym klimacie lub też wiązać z nie do końca akceptowaną czy wręcz skandaliczną tematyką jego utworów¹, wreszcie z różnorodnością podejmowanych przez niego wyzwań twórczych. Szczególnie ostatni z podniesionych argumentów wydaje się być czynnikiem usprawiedliwiającym nieobecność interpretacji, tym bardziej, że sam Kuźmin odżegnywał się od przynależności do jakiegokolwiek szkoły literackiej, twierdząc:

Нужно быть или фанатиком (то есть человеком односторонним и ослеплённым), или шарлатаном, чтобы действовать, как член школы. [...] Без односторонности и явной нелепости школы ничего не достигнуто и не принесут той несомненной пользы, которую могут и должны принести. Но что же делать человеку не одностороннему

¹ Mamy tu na uwadze słynną powieść *Skrzydła* poruszającą tematykę miłości homoseksualnej. Właśnie przez ten pryzmat często postrzegana jest twórczość autora, co oczywiście powoduje spłylenie możliwości interpretacyjnych i jednostronną recepcję jego spuścizny literackiej.

и правдивому? Ответ только цинический: пользоваться завоеванием школ и не вмешиваться в драку².

Podejście to — świadome odżegnywanie się od przynależności do jakiegokolwiek szkoły — jednak nie ułatwia klasyfikacji jego twórczości, *a priori* skazując badacza na poruszanie się w gąszczu wielu prądów i sposobów kształtowania rzeczywistości artystycznej, i zapewne wielokrotnie stało się przyczyną rezygnacji ze stworzenia całościowych analiz poświęconych twórczości autora.

Wspomniana wyżej różnorodność odnotowywana w jego twórczości dotyczy zarówno tematyki, jak i wyboru formy podawczej — Kuźmin, podobnie zresztą jak większość pisarzy doby modernizmu³, pozostawił po sobie teksty należące do wszystkich trzech rodzajów literackich, a także, co warto podkreślić, świadectwa w postaci kompozycji muzycznych przeznaczonych dla konkretnych realizacji scenicznych⁴. Być może ta właśnie rozpiętość zainteresowań stała się jedną z barier, dla których twórczość pisarza ciągle należy do mało rozpoznanych⁵. Przypisać jednak wypada, że od pewnego czasu sytuacja ta ulega zmianie, powstają opracowania jego artystycznych dokonań, ale nie do końca obejmują one jeden z rodzajów literackich — mianowicie dramaturgię⁶, która w sercu i w spuściźnie pisarskiej Kuźmina zajmowała przecież znaczące miejsce. Wystarczy wspomnieć, że nie kto inny jak właśnie Kuźmin już w 1906 roku napisał muzykę do spektaklu *Buda jarmarczna* Aleksandra Błoka. Ale nie tylko przecież muzyka stanowiła wkład modernisty w rozwój rosyjskiego teatru. Rozpoczynając rozważania poświęcone jednej z ostatnich jego sztuk, czyli wspomnianemu w tytule *Wtorkowi Mery*, pamiętać należy, że zainteresowania i fascynacje zaprowadziły Kuźmina do teatru na długo. Współpracował z największymi indywidualnościami teatralnymi swojego czasu

² М. Кузмин: *Проза и эссеистика: В 3-х т.* Т. 3. Москва 1999, s. 380.

³ Większość pisarzy doby modernizmu pozostawiła spuściźnie różnorodną gatunkowo — Dymitr Miereżkowski, Fiodor Sołogub, Walery Briusow, Andriej Biły (liryka, epika, dramat), Aleksander Błok, Nikołaj Gumiliow (liryka, dramat).

⁴ Jego dziełem jest nie tylko muzyka do spektaklu *Buda jarmarczna* wystawianego w Teatrze Komissarzewskiej. Od 1919 roku związał się z Wielkim Teatrem Dramatycznym, w którym stworzył muzykę do m.in. takich spektakli, jak: *Chory z urojenia*, *Dwunasta noc*, *Ziemia*, *Blizniacy*.

⁵ Niebagatelną trudnością, z jaką zmierzyć się musi badacz, jest również rozproszenie tekstów. Zbiorowe wydania jego dzieł nie są kompletne, częstokroć mają wybiórczy charakter.

⁶ Spuścizna dramaturgiczna Kuźmina została po raz pierwszy zebrana i opublikowana w tak pełnej formie w 1994 roku przez wydawnictwo Berkley Slavic Specialties. Do czterotomowego wydania *Teatr* weszło czterdzieści pięć większych i małych utworów dramatycznych, różne ich warianty, szkice i niedokończone utwory dramatyczne. Wydanie to dodatkowo zostało wzbogacone o informacje o wystawieniach sztuk Kuźmina umieszczone w komentarzach A.G. Timofiejewa. Timofiejew w swoim wprowadzającym artykule *Teatr незнакомых вечеров* zaproponował swój sposób rozumienia i analizy dramaturgii Kuźmina, zaprezentował ewolucję metody twórczej, poetyki i chwytów dramaturgicznych. Zob.: <http://samlib.ru/m/mikulin/kuzmin.shtml> (dostęp: 29.12.2015).

— między innymi z Nikołajem Jewreinowem. Właśnie dla jego teatru — Teatru Starego — przetłumaczył *Misterium o Adamie*⁷. Po zamknięciu Teatru Starego związał się z komediowym teatrem Dom Intermediów. Wybór sceny dokonywany przez Kuźmina nie jest przypadkowy. Koresponduje on z jego wyborami w dziedzinie tworzonej dramaturgii. Zdeterminowanie twórczości dramatycznej przez żywioł komediowy — a z takim zjawiskiem mamy do czynienia — stanowi również jeden z czynników utrudniających powszechną rozpoznawalność Kuźmina jako dramaturga. Wciąż jeszcze zbyt mało wiemy o komedii początku dwudziestego wieku, zepchniętej na margines uwagi odbiorcy przez dominujące gatunki poważne — dramat symbolistyczny, rekonstruowane w tym czasie tragedie i misteria. Wszystkie te gatunki były doskonale znane Kuźminowi, o czym świadczyć mogą między innymi liczne przekłady dzieł literatury zachodnioeuropejskiej⁸. Zróżnicowanie twórczości, a przede wszystkim znajomość literatury zachodniej i, co stanowi jej pochodną, funkcjonujących w owym czasie postulatów reformowania teatru, zaowocowały również w kreacji tekstów autora *Wtorku Mery*. Badacze spuścizny Kuźmina podkreślają jednomyślnie jego umiejętność poruszania się wśród wielu idei i jednocześnie zdolność do zmiany⁹. Cechy te widoczne są również w będącym przedmiotem niniejszych uwag dramacie *Wtorek Mery*.

Pierwszą niespodzianką, jaka czeka badacza sięgającego po ten tekst, stanowi podtytuł, którym opatrzył go sam autor: „przedstawienie w trzech częściach dla żywych lub drewnianych kukiełek (lalek)”¹⁰. Historycznie rzecz ujmując, stanowić to może bezpośrednie nawiązanie do święącego w tym czasie triumfu również w Rosji kukiełkowego teatru¹¹. Wydaje się jednak, że takie rozwiązanie przedstawia jedynie najprostszą możliwą interpretację. Jeżeli bowiem tak właśnie miałyby być, to kolejne fragmenty tekstu zdradzają daleko idącą niefrasobliwość autora kształtującego obraz przestrzeni (zawarty w komentarzu odautorskim odwołujący się raczej do jej reformatorskich sposobów kreacji niż do zamkniętego pudełka sceny dla lalek) albo też, co wydaje się bardziej prawdopodobne, winny

⁷ Wystawienie tej sztuki odbyło się w czasie pierwszego (i jedynego) sezonu działalności teatru, w latach 1907—1908. Cały sezon był poświęcony dramaturgii średniowiecza. Obok tłumaczenia Kuźmina pojawiły się w nim również przekłady: A. Błoka *Opowieść o Teofilu* czy N. Wenzla *Opowieść o Robinie i Marion*. Niestety, Teatr Stary przetrwał tylko jeden sezon.

⁸ Kuźmin tłumaczył m.in. dzieła Szekspira, Byrona, Petrarki, Goethego.

⁹ Szerzej na ten temat zob.: Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. Сост. и ред. Г.А. Морева. Ленинград 1990; Н.А. Богомолов: Михаил Кузмин: Статьи и материалы. Москва 1995.

¹⁰ Cytuję z wydania Biblioteki Maksyma Moszkowa: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_1921_vtornik_mery.shtml (dostęp: 28.12.2015), tłum. — J.G. Wszystkie cytaty zawarte w tekście pochodzą z tego wydania. Podaję je w moim tłumaczeniu.

¹¹ Lalka fascynowała wielkich twórców teatru tego okresu — E.G. Craiga i W. Meyerholda — jako wzorzec aktora idealnego. Równolegle wykorzystywano ją w spektaklach teatralnych. W 1914 roku powstał słynny teatr Art and Action. W 1929 roku na zjeździe w Pradze utworzona została Międzynarodowa Unia Lalkarska.

skłaniać do zastanowienia i raczej kierować potencjalne rozważania w stronę podejmowanej przez autora gry z odbiorcą, żartu, a jednocześnie niezwykle nośnej metafory. Zanim jednak odsłoni ona swoje ukryte znaczenia, konieczne jest dokładne przyjrzenie się każdemu z elementów prezentowanej sztuki.

Główną znajomość historii teatru i sposobów kształtowania tekstu dramatycznego ujawnia autor już na początku. Pierwszy z fragmentów sztuki — pieśń roznosiciela-sprzedawcy gazet¹², może oczywiście stanowić swego rodzaju ramę czasową utworu, której początkiem staje się wczesny poranek — jako że właśnie wtedy roznoszone bywały gazety. Niemniej nie samo rozniesienie gazet jest tu ważne. Nie jest to też tylko wskazanie na porę dnia — czyli określenie czasu akcji — tego typu informacja mogłaby znaleźć się w tekście pobocznym i zapewne wtedy miałyby jedynie informacyjny charakter. Tymczasem początkiem sztuki staje się wypowiedź roznosiciela gazet przebijająca się przez uliczny gwar. Oczywiście gdyby w tekście sztuki nie pojawiły się fragmenty podobnie skonstruowane, należałoby go zaklasyfikować właśnie jako informację o czasie akcji. Ale w dramacie odnajdziemy trzy wypowiedzi o podobnym charakterze — pozbawione bezpośredniego związku z następującymi po nich częściami „właściwej” sztuki. Kolejną bowiem, drugą scenę poprzedza pieśń kominiarza, trzecią — wieczorna pieśń szofera taksówki. Wszystkie one łączy jedno: są wypowiedziami pojedynczych postaci, które nie tylko nie są bezpośrednio związane z przebiegiem akcji, ale, co zasługuje na podkreślenie, są dla akcji sztuki również obce w warstwie ideowej — ich słowa są raczej związane z żartobliwymi komentarzami dotyczącymi wykonywanego przez nie zawodu, nie zaś, co jest treścią właściwej sztuki, historią poszukiwania miłości, zderzenia marzenia i rzeczywistości. Jeżeli więc pojawiają się one regularnie między poszczególnymi częściami sztuki, noszą przy tym charakter odmienny — komiczny w stosunku do prezentowanej w sztuce treści — są one rodzajem interludium. Stwierdzenie takowe z kolei determinuje dalszy tok niniejszych rozważań. Pojawiające się w sztuce interludium jednoznacznie odsyła do tego gatunku dramatycznego, dla którego zostało stworzone — czyli do misterium. Ta pozornie błaha i niezwykle banalna informacja w kontekście rozważań o sztuce *Wtorek Mery* nabiera niezwyklej wagi. Wprowadzenie do tekstu określanego w podtytule jako: „przeznaczony dla lalek żywych lub drewnianych”, gatunku intermedium jednoznacznie zmienia wektor utworu, prze-

¹² Zaczyna się ona od słów:

Стою на своем месте я,
Кавалеры, дамы.
Утренние известия,
Ночные телеграммы!
Купите, купите
„Вечерние куранты”!
Купите, купите,
Барышни и франты!

suwając go, wbrew pierwszej uwadze, w stronę gatunków poważnych. Pod pozorem błahym opisem i świadomie trywializowanym sposobem wystawienia kryje się więc inny gatunek, dla którego interludium było charakterystyczne — średniowiecznego misterium. Oczywiście ukazanego w innej formie niż ta znana z średniowiecznego przykościelnego placu. Nie wolno jednak w tym przypadku zapominać o dwóch czynnikach: pierwszym z nich jest znajomość historii dramatu i teatru prezentowana przez samego Kuźmina, czego dowodem może być chociażby przywołane już tłumaczenie *Misterium o Adamie*, drugim — udane próby wskrzeszenia tego właśnie gatunku dokonywane przez wielu modernistów (by wspomnieć chociażby Wiaczesława Iwanowa, Leonida Andriejewa czy Hugona Hofmanstaha¹³). W przypadku Kuźmina misterium jednak nabiera zupełnie innego charakteru, również w odniesieniu do modernistycznych wariacji tego gatunku. Nie jest bowiem, jak miało to miejsce w przypadku utworów przywołanych wyżej autorów, opowieścią o sensie i kresie ludzkiej egzystencji, ale raczej historią nieustannie przegrywanej przez marzenie walki z przyziemnością, co podkreślają wnoszące do całości komiczny element interludia. One zaś jedynie pozornie powodują, że przez moment na twarzy odbiorcy zagościć może uśmiech. Stanowią przerywnik, który nie tyle odwraca uwagę od poważnych zagadnień, ile powoduje, że tekst układa się w kolaż różnych obrazów, przestrzeni i pragnień odzwierciedlających wewnętrzną walkę człowieka szamotającego się między pragnieniem zmiany i wzlotu a pragnieniem szczęścia i spokoju. Ta dość ogólnikowa teza nabierze cech pewnego stwierdzenia dopiero po przeanalizowaniu poszczególnych części tekstu pojawiających się między interludiami.

Pierwsza ze scen stanowi projekcję snu głównej bohaterki — Damy. Oniryczność tego fragmentu determinuje i wzmacnia tekst odautorski: „sen nad nią tańczy, żegna się, ale nie może jej opuścić”. I w tym właśnie momencie — zawieszenia pomiędzy snem a jawą, poza granicą czasu i przestrzeni — na krótką chwilę do głosu dochodzą skrywane pragnienia, tak ulotne jak sen i tak jak on niemożliwe do spełnienia. Bohaterka marzy o wcieleniu się w postać Madame Butterfly, czyli pragnie wielkiej, prawdziwej miłości, dla której byłaby zdolna do najwyższych poświęceń. Ale to tylko moment w jej dniu, ulotna chwila, kiedy, być może, ta lepsza część jej wewnętrznego ja dochodzi do głosu lub też senny omam trwający do chwili, kiedy nie otworzą się oczy. W przypadku głównej bohaterki owo nawiązanie do tragicznej historii pięknej, wiernej i honorowej Cio-cio-san jest tęsknotą za nieuchwytną częścią ludzkiej natury, powrotem do chwil bezwzględnej czystości i gotowości do poświęceń w imię uczucia bez względu na ograniczenia narzucone przez konwencje społeczne, schematy, czy też po prostu ludzkie słabości. Dama właśnie im wkrótce ulegnie, wspaniale

¹³ Do wzorców dramatu-misterium sięgnął Iwanow w swoich dramatach *Tantal* i *Prometeusz*, Andriejew w słynnym *Życiu człowieka*, Hofmannsthal w bodaj najświetniejszym *Każdym*.

dopasowując się do konwenansów społecznych i w efekcie wybierając bardziej przyziemne rozwiązanie i mniej tragiczną miłość Pilota, która oprócz wzniosłych podrywów da również życiowy dostatek. Wraz z oddalaniem się zamglonego obrazu ze snu Dama zmienia się i całkowicie pogrąża w świecie realnym. Dwoistość przedstawionych w sztuce światów podkreślona została nie tylko poprzez wspomniane już interludia oddzielające również uniwersa w planie konstrukcyjnym. Postać ze świata marzeń i uczuć — zakochany w Damie Student — pozornie osadzony w otoczeniu najbardziej przyziemnym — biurze rachunkowym — wyrwa się z niego dzięki poezji swoich słów — jako jedyny posługuje się wypowiedzią silnie zrytmizowaną, odsyłającą do muzyki i poezji. Jednak nie jest w stanie — zagubiony we własnej przestrzeni — dotrzeć do Damy i zdobyć jej serce. Jego świat oddalony jest od tego, w którym żyje Dama nie tylko w planie realnym — dzieli ich gwarna ulica — ale również w planie metaforycznym. Nigdy bowiem nie będzie im dana możliwość bezpośredniej rozmowy, jakby nie potrafili nawiązać ze sobą kontaktu, a coś stało im na przeszkodzie. Wszystkie rozmowy (quasi-rozmowy) odbywają się za pomocą środków niebezpośredniej komunikacji — telefonu i listu. Student jest więc postacią z innego świata, o którym bohaterka marzy, ale którego bram nigdy nie przekroczy. Jej próby wyrwania się z kręgu przyziemności są pozorne — lot z Pilotem niczego nie zmienia w jej psychice, nie budzi w niej marzenia i tęsknoty za inną, nierealną, senną rzeczywistością. Jest raczej odsłanianiem możliwości człowieka — siły techniki i cywilizacji. Świat widziany z okien samolotu przypomina bardziej futurystyczny raj — piętrzące się obłoki pozbawione metafizycznych znaczeń — niż zamglone dale znane z twórczości symbolistów. Dla Damy i Pilota nie istnieje inny świat poza tym realnym, odnalezienie innej rzeczywistości nie jest celem i tajemniczym źródłem natchnienia. Lepsza, nieziemska przestrzeń, w której być może było miejsce dla zakochanego w Damie Studenta, trwa tylko przez chwilę między jawą a snem, gdy budzi się nowy dzień. I niknie. A jej miejsce zajmuje świat konwenansów, w którym odnaleźć można jedynie teatralny trójkąt znany z *commedii dell'arte*. Czyli to, co u początku sztuki miało być zderzeniem marzenia (miłości do Studenta) i rzeczywistości, konfliktem snu i jawy, w efekcie końcowym przeobraża się w trywialny, schematyczny układ — słynnego trójkąta.

Takiemu odczytaniu tekstu sprzyja przede wszystkim skonstruowanie przestrzeni — stopniowo coraz bardziej oddalającej się od snu i marzenia, a w ostatnim fragmencie ograniczonej do teatralnej łoży. Odzwierciedla ono dążenie człowieka do wygody, do powielenia znanych schematów, do osiągnięcia przyziemnego szczęścia, dla którego można zrezygnować z marzeń. Jednocześnie też pokazuje schematyczność ludzkich dążeń, ich przewidywalność i powtarzalność. Tak pojmowany utwór, wbrew pierwszemu słowom odautorskiego komentarza, przestaje być jedynie śmiesznym i w założeniu komediowym utworem. Staje się czymś znacznie bardziej skomplikowanym. Jego banalność czasami nawet

zmuszająca odbiorcę do pewnego rodzaju zniecierpliwienia przerywają interludia, które jedynie z pozoru nie przystają do tekstu głównego. Jeżeli potraktować je właśnie jako formę znaną ze średniowiecznego teatru, to sam dramat zaczyna nabierać zupełnie innego znaczenia. Jeśli bowiem, zgodnie z tradycją gatunku, interludium pojawia się jako wstawka pomiędzy kolejnymi częściami misterium, historia przedstawiona w sztuce staje się czymś więcej niż tylko banalną opowieścią. Rozumiana jako spuścizna średniowiecznego misterium — powtarzającej się przypowieści o ludzkim życiu — odzwierciedla szamotaninę się człowieka pomiędzy marzeniem i niespełnieniem, a jednocześnie tragedię niespełnionej miłości, niezrozumienia i niezmiennego dążenia do stabilizacji za cenę marzeń.

Powrót do średniowiecznego teatru ma również jeszcze jedno możliwe do odczytania znaczenie, które jest bezpośrednio związane z szokującym podtytułem sztuki. Jeśli potraktować utwór Kuźmina jako swoiste misterium, trudno oprzeć się przekonaniu o przeznaczeniu i determinacji losów człowieka od początku swojej egzystencji skazanego na odgrywanie przeznaczonej mu roli. Taki sposób — powielający wyobrażenia o życiu i przeznaczeniu ludzi — sięgania do średniowiecznych wątków nie jest obcy teatrowi przełomu XIX i XX wieku. Wystarczy tu wspomnieć uznane już za kanoniczne dla historii teatru wystawienie dzieła Hofmannsthal’a — słynne wyreżyserowane przez Maxa Reinhardta¹⁴ przedstawienie *Wielki salzburski teatr świata*¹⁵. Ku takiej linii interpretacyjnej — eksponującej zdeterminowanie ludzkich losów — skłaniają zamieszczone na początku tekstu słowa: „przedstawienie dla lalek drewnianych lub żywych”. Sformułowanie to otwiera nie tylko zupełnie inny horyzont badawczy, ale również sytuuje dramat w określonej rzeczywistości teatralnej. Owe drewniane lalki, o których mówią słowa komentarza odautorskiego, bezpośrednio odsyłają do Craigowskiej nadmarionety — idealnego aktora, sterowanego przez reżysera. Tekst więc odpowiada na współczesne autorowi dylematy — o kształt teatru i jego przeznaczenie. Tu jednak obok najnowszej koncepcji wykorzystano znany od dawna i nacechowany ideowo gatunek. Autor odsyła odbiorcę do historii teatru w bardzo konkretnym celu. Postacie dramatu powinny więc z jednej strony odzwierciedlać marzenia o aktorze doskonałym (kukle) — całkowicie zależnym od woli reżysera. Tylko taki aktor będzie w stanie przekazać na scenie ideę tekstu — człowieka-marionetki, całkowicie poddanego nie tyle decyzji siły wyższej, determinującej jego życie (jak miało to miejsce w słynnym dziele austriackiego dramatopisarza), ale podporządkowanej wymyślonemu i ograniczającemu ją konwenansom, i wewnętrznej sile, która każe wybierać to, co dla niego najwygodniejsze i najbardziej popularne. Życie człowieka w ujęciu Kuźmina przestaje więc być nieustanną drogą ku doskonałości lub też poszukiwaniem sensu i jednocześnie odgrywaniem przeznaczonej przez Boga roli. W sztu-

¹⁴ Mamy tu na uwadze przedstawienie z 1925 roku przygotowane specjalnie na salzburski festiwal.

¹⁵ *Das Salzburger Große Welttheater* powstał w 1922 roku.

ce Kuźmina *Wtorek Mery* rolę Boga odgrywa wygoda i konwenans, to one są determinantem działania bohaterki, świadomie odrzucają mrzonki i rojenia. Miejszem człowieka jest ziemia, nie bezkresne błękity i niezmierzone nieziemskie dale. Dama nie jest w stanie ani do nich dotrzeć, ani też nie pragnie ich poznania. Są jedynie elementem, który pojawia się w ludzkiej świadomości tylko jako komiczny oddalony dźwięk, przebłysk niemający mocy rzeczywistości. Człowiek gra rolę wyznaczoną przez twarde wymogi przyziemnej codzienności — spętanej konwenansem, rolą społeczną, wymogami życia, materialnym powodzeniem. Wszystkie te cechy składają się na jego pojęcie szczęścia, które staje się nadrzędnym celem.

Tak pojmowany dramat Kuźmina przestaje być przedstawieniem dla kukiełek zaczerpniętym z jarmarcznej rzeczywistości, a wskrzesza zapomniany gatunek, włączając się do dyskusji o jego współczesnym kształcie. Poprzez swoje nawiązania do misterium ukazującego czas w formie nie linearnego następstwa zjawisk, lecz w znacznie szerszym, sakralnym, powtarzalnym i uniwersalnym znaczeniu, wskazuje na takie właśnie rozumienie życia człowieka. Nie ukazuje życia jako drogi wiodącej ku doskonałości, lecz jako nieustanne podleganie wpływom, odrywanie roli i rezygnację z marzeń, dla wygody, materialnego dobrobytu, poczucia przynależności — jednym słowem dla szczęścia, do którego każdy dąży.

Jadwiga Gracla — doktor nauk humanistycznych, związana z Uniwersytetem Warszawskim, historyk literatury rosyjskiej, historyk dramatu i teatru. Jej zainteresowania badawcze obejmują przemiany dramatu i teatru szczególnie przełomu XIX i XX wieku, a także pierwszego trzydziestolecia XX wieku. Autorka pionierskich prac poświęconych związkom dramaturgii (również dramaturgii zachodnioeuropejskiej) i postulatów Wielkiej Reformy Teatru. Autorka książek: *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*; *Dramat wobec sceny*; kilkudziesięciu artykułów naukowych; redaktor kilku tomów „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych”.